

## Lourdes TERRÓN BARBOSA

(Universidad de Valladolid)

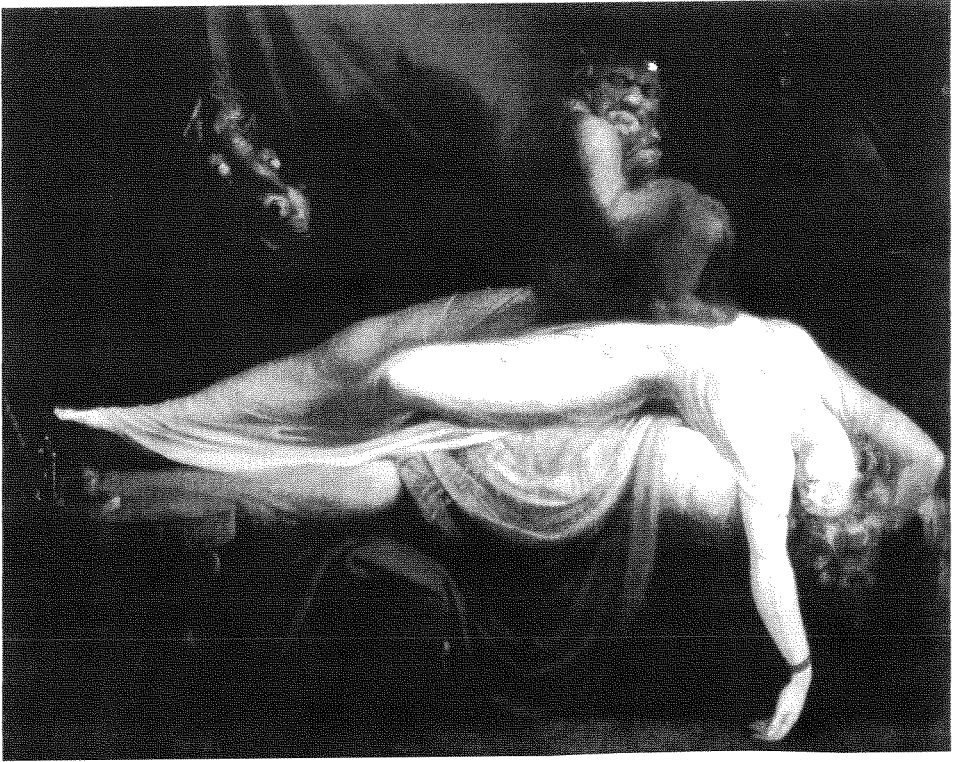
### Vampiros y succionadores de sangre. A propósito de *Léa*

Una mujer vestida de blanco, con el busto hacia arriba, la cabeza al frente, cuyo rostro pálido y sus brazos, lánguidamente extendidos por cima de su cabeza, hacia el espectador, dan una sensación de abandono total; sobre el fondo negro, a penas perceptibles: la cabeza de un asno y el busto de un enano malévolos. Se trata del lienzo *Le Cauchemar* de Henry Fuseli<sup>1</sup>, pintor de origen suizo, cuya vida y obra ilustran, quizás, las contradicciones de los artistas prerrománticos; pastor luterano, se inició en la poesía consagrándose rápidamente a la pintura bajo la égida de Reynolds. Ha sido aclamado con lienzos como *Le Cauchemar*, de 1782 "Le peintre du songe et du subconscient", retomando a Mario Praz<sup>2</sup>. El motivo en cuestión no contiene nada abiertamente terrorífico. ¿La joven está muerta, desmallada o simplemente dormida? No podemos saberlo a simple vista pues su apacible rostro no nos da ningún indicio. Sólo la extrema palidez de sus formas, contrastando con el fondo oscuro transmitiría algo inquietante.

¿Qué sentimientos inspira en el espectador? ¿Tristeza, ternura, un turbio deseo o, tal vez, arriesgando más aún, una confusa mezcla de los tres? Es entonces cuando se perciben los trasgos<sup>3</sup> del interior del cuadro: nos situamos bajo el reino de la noche.

En 1832, Barbey d'Aureville<sup>4</sup>, entonces joven periodista oscuro escribe su novela *Léa*<sup>5</sup>. La influencia de Hoffmann es claramente perceptible. La traducción de su obra, a manos de Loève-Veimars, había aparecido el mismo año. Es sobretodo el final de la novela lo que hace pensar en el *Violon de Crémone*<sup>6</sup>.

- 1 Ilustraciones en Gibson, Michael., *Symbolism*, Köln, Taschen, 1995, p. 23.
- 2 (Trad de) Praz, Mario, *Il Patto col serpente*, Milán, Mondadori, 1973, p. 15. "Fu acclamato como il pittore dei sogni e del subconsciente, e le generazioni nutrite di Freud ci si gettarono sopra"
- 3 Trasgo: tipo de duende de connotaciones malévolas típicos del folklore nórdico. Véase el capítulo "Hablemos de Trasgos" en Canales, Carlos y Callejo, Jesús, *Duendes*, Madrid, Edaf 1994, pp. 57-83.
- 4 Barbey d'Aureville, Jules; *Œuvres de Jules Barbey d'Aureville. Le XIX siècle. Des œuvres et des hommes*, J. Petit éd., 2 Vol., París, Mercure de France, 1964-66.
- 5 Barbey d'Aureville, Jules., *Œuvres romanesques complètes*, 2 vol., Coll. La Pléiade, París, Gallimard, 1967-68.
- 6 *Rat Krespel*. En la novela de E.T.A Hoffmann, el melómano Krespel se entera, al final de su vida, de que la mujer a la que amó y que le abandonó le dió una hija. Va a conocerla a Venecia y enseguida queda prendado de su belleza y de sus dotes como cantante. Da fácilmente su consentimiento a su matrimonio con un joven compositor. Sin embargo, cuando todo parece estar en orden, se entera por el médico que la cuida de que sus dotes vocales provienen de una deformación de su pecho y de que le está absolutamente prohibido cantar, a riesgo de perder la vida. Por amor a la música, Krespel y el novio no pueden evitar animarla a cantar:



*Le Cauchemar (Henri Fussli)*

En la novela aurevillienne, Léa, una joven de salud delicada, es el objeto de las atenciones de Réginald, amigo de la familia. El joven es advertido por la madre de Léa sobre el hecho de que ésta no debe ser expuesta a ninguna emoción violenta. Intensamente prendado de ella, no puede evitar besarla, a consecuencia de lo cual, la joven muere:

Le sang du cœur avait inondé les poumons et monté  
dans la bouche de Léa, qui, yeux clos et tête pendan-

---

“Quelques instants après, il reconnut la voix d’Antonia, qui d’abord s’exhalait comme un souffle léger, puis qui monta graduellement jusqu’au fortissimo le plus sonore; puis il entendit les accents d’une mélodie saisissante que le fiancé avait composée pour Antonia dans le style religieux des anciens maîtres. Crespel me dit qu’il était à ce moment-là en proie à une épouvantable agitation: il éprouvait tout à la fois l’anxiété la plus affreuse et une sorte de volupté idéale. Tout à coup, il est frappé d’une clarté éblouissante; il aperçoit le musicien et Antonia qui s’embrassent et se regardent avec ravissement. La mélodie continuait, quoique Antonia ne chantait plus et que son fiancé ne jouait plus du piano. Le conseiller tomba évanoui. Lorsqu’il revint à lui, il sentit renaître l’affreuse angoisse qu’il avait éprouvée, comme dans un rêve. Il s’élança vers la chambre d’Antonia; il la vit sur son canapé, les yeux fermés, les lèvres riantes, les mains jointes: on eût dit qu’elle dormait, bercée par des rêves célestes. Elle était morte”. In E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, traducción de M. X. Harmier, París, Charpentier, 1992, pp. 24-25. En este texto, igual que en el relato de Barbey d’Aureville, el autor vincula el placer al sufrimiento. El placer está tan próximo al dolor, que las dos sensaciones se confunden.

te, le vomissait encore, quoiqu'elle ne fût plus qu'un cadavre<sup>7</sup>.

Además de la influencia de Hoffmann, es difícil no percibir en este texto igualmente, un reflejo de la literatura sobre los vampiros. Creemos ver al leer esta cita, superponiéndola al lienzo de Fuseli, la imagen de la misma joven, pero con su vestido blanco sucio y rasgado, por cuyo rostro descienden dos finos haces de sangre, desde ambos lados de la boca. La joven es, pues, vampira y/o víctima de un vampiro. Nada prueba esta afirmación, nada la invalida tampoco. ¿Acaso Fuseli no ha querido garantizar una lectura tal de su cuadro, uniendo la cara de la joven a la cabeza de asno, cabeza que, a su vez, desempeña las mismas funciones que la cabeza de camello que figura *Le Diable amoureux* de Cazotte, configurando así, con el caniche que aparece en la misma novela un auténtico bestiario diabólico<sup>8</sup>? En cualquier caso dicha especulación estará en la base de nuestro propósito sobre el vampirismo. Desde el *Nosferatu* de Murnau a la película del mismo título de Herzog, desde *La Fiancée de Corinthe* al *Drácula* de Bram Stoker, pasando por el *Vampire* de Dreyer, el vampiro no ha cesado de aparecer en la literatura y en la pantalla. Se convierte en ejemplo de un motivo popular, elevado al rango y a la dignidad de literatura. La creencia en los vampiros nació en los pueblos eslavos que, por tradición, poseen un culto a los muertos muy elaborado.

En ciertas regiones de los Balcanes se ha conservado, hasta el S. XX, la costumbre de desenterrar a los muertos para envolverlos en un lienzo nuevo. Es posible, incluso, que en algunos pueblos se hayan guardado los huesos de los muertos en la casa. En una cultura en la que los ritos funerarios ocupan un lugar tan importante, es natural que los muertos susciten, al mismo tiempo, veneración y terror. Acaso sea éste el origen de la creencia en los vampiros.

La palabra vampiro, en cualquier caso, es de origen eslavo y de etimología incierta. Ciertos filólogos ven en ella un derivado de una raíz "Pite" del antiguo eslavo "beber", de donde procedería el sustantivo empleado en ciertas regiones de Croacia, "vempti". Designa a un individuo muerto y enterrado cuyo cuerpo se descompone en la tumba. Para salvar a los vivos de las fechorias del vampiro que, por lo general, succiona su sangre y los transforma también en vampiros, es preciso desenterrar su cadáver y clavarle una estaca en el corazón, o bien quemarlo.

Según Stefan Hock, la creencia en los vampiros no contenía ninguna implicación erótica en sus inicios<sup>9</sup>. En las crónicas que las autoridades del impe-

7 Barbey d'Aureville, Jules., *op. cit.*, (I, 42), p. 21.

8 Es interesante consultar al respecto el trabajo de Milner, Max., *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, París, Corti, 1960.

9 Sobre todo lo que concierne a los vampiros, consultar:

- Eliade, Mircea., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, T. III/1 Madrid, Cristiandad, 1983, pp. 42-46.

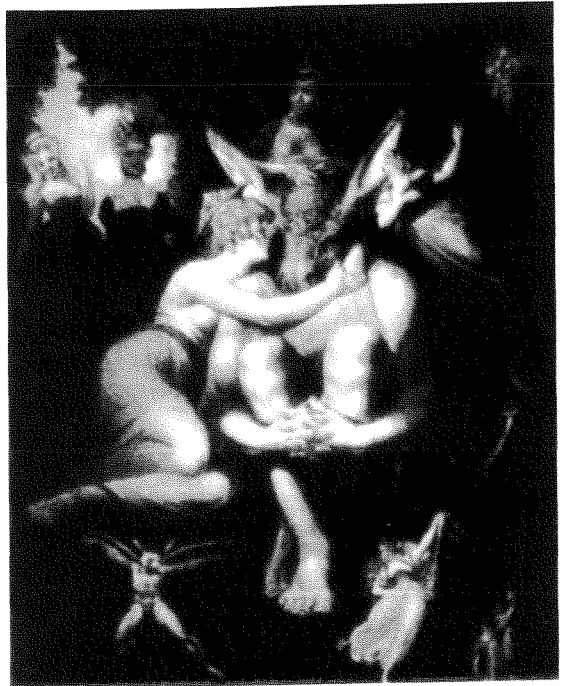
- Hock, Stefan., en *Les vampires dans la littérature allemande*, Berlín, Teubner, 1991, p. 135.

Nos informa sobre este episodio y sobre otros muchos casos de histeria colectiva respecto al propósito de los vampiros. De entre los numerosos episodios que cita, sólo el que concierne a una joven que se cree perseguida por un vampiro se prestaría a una interpretación erótica. La fecha relativamente tardía del relato, 1816,

rio austriaco hicieron sobre los casos relativos a esta superstición, no se ha hecho ninguna alusión a la sexualidad, sin embargo, en nuestro lienzo, en *Léa*, existe una importante carga de contenido erótico-sexual y sensual. Veamos la evolución. Voltaire, autor del artículo "Vampire" de *L'Encyclopédie*, aprovecha esta ocasión para criticar una vez más la religión:

Les rois de Perse, furent, dit-on, les premiers qui se firent servir à manger après leur mort. Presque tous les rois aujourd'hui les imitent; mais ce sont les moines qui mangent leur dîner et leur souper, et qui boivent le vin: ainsi les rois ne sont pas, à proprement parler, des vampires; les vrais vampires sont les moines qui mangent aux dépens des rois et des peuples<sup>10</sup>.

Pero si este texto, de tono festivo y polémico, al mismo tiempo, se mantiene ajeno al erotismo, nos trasladamos con un texto de Goethe, algunos años más tarde, *La Fiancée de Corinthe*, en una atmósfera de deseo y nostalgia que otro lienzo de Fuseli podría quizás ilustrar. Se trata de *Le réveil de Titania*. En el fondo del cuadro, tras la estrafalaria pareja del centro, un cortejo de hadas: justo delante de la reina, una dama de rostro agrio, cuya sonrisa forzada expresa rechazo por la conducta de su señora; a la izquierda, otra mujer contempla la escena con aspecto festivo, mientras una sonrisa, a la vez sensual y despectiva, aflora de sus labios desmesuradamente rojos. Más a la izquierda aún, una joven cuya actitud distendida y rostro sonriente disimulan mal el malestar ante este espectáculo extraño e inquietante. Debajo, a la izquierda, un monstruo mitad hombre, mitad murciélago, a la derecha, una pareja de pastores se abandona a la práctica de juegos íntimos.



*Le réveil de Titania*

podría significar que pudo haber en el inconsciente colectivo una vinculación del motivo del vampiro a ciertos ingredientes eróticos, yendo a la par con un resurgir del erotismo en torno a dicho motivo en literatura.

10 Citado por Stefan Hock en *Les vampires dans la littérature allemande*, Op. Cit., p. 57, nota.

El artista ha conseguido pintar en la formas suavemente lánguidas y sobre el rostro de la reina de las hadas, vista de perfil, una inimitable expresión de estupor gélido; con sus brazos rodea el cuello y la cabeza de un asno, objeto indigno de este deseo que escapa a su control. Tal es posiblemente también el estado de ánimo de la novia de Corinto cuando, movida por la voluntad de vivir y de encontrar su lugar en el seno de su familia, habiendo abandonado su tumba, duda en la puerta de la habitación del futuro marido cuando se encuentra en sus brazos ante la mirada despavorida e incrédula de su propia madre, que acude al ruido de sus juegos. Es con una nota de desgarrada melancolía como finaliza el poema: el joven le había sido prometido, pero mediante juramentos paganos que perdieron su validez cuando la familia se convirtió al cristianismo. El novio, que ha mantenido un contacto físico con ella, está, en adelante, predestinado a morir. El poema finaliza con un tono nostálgico. La hija le suplica a su madre que quemen sus cadáveres en la misma pira para que puedan "rejoindre les anciens dieux ensemble".

El sentimiento que domina el poema es el de la melancolía. Goethe explota en él el mito de la caída de los antiguos dioses.

Grande es, pues, la diferencia entre la manera como Voltaire y Goethe, a unos veinte años de distancia, tratan el mismo tema: para el primero se trata de una práctica supersticiosa de la que puede burlarse, para el otro el vampirismo pertenece a la realidad. Esta diferencia de puntos de vista ubica a los dos textos en ópticas diferentes. Con el poema de Goethe nos trasladamos al romanticismo. Su originalidad no reside en situar el deseo en o después de la muerte —lo cual sería un topos—, sino en la expresión concreta que da a este deseo. Insiste en la concupiscencia de los deseos del joven por un cadáver para describir, acto seguido, durante varias estrofas, los placeres nocturnos de la extravagante pareja de carne muerta y viva y finalizar, de manera casi divertida, no era el lugar, con la llegada de la madre. Así, Goethe hace de su poema una creación grotesca<sup>11</sup> y entretejiendo sentimientos de deseo, placer y dolor, introduce el signo de la necrofilia.

Será sólo con *The Vampire*, que aparece en París en 1819, y cuya traducción francesa data del mismo año, cuando nos posicionaremos frente a una historia de vampiros en el sentido estricto de la palabra, es decir, ante una historia de horror. El presumible autor de esta novela, cuyo nombre figura en primera página, es Lord Byron. Para los lectores contemporáneos, por ejemplo, Barbey d'Aurevilly, era él el autor y no J. W. Polidori, su médico, a quien se pudo atribuir más tarde su paternidad. En efecto, existe un fragmento de algunas páginas de Byron en las que encontramos el mismo episodio que el que concierne a la muerte del vampiro —es decir, su paso al estado de vampiro— en Polidori. Este fragmento está escrito en primera persona, mientras que en la novela el narra-

11 Para una definición de lo grotesco, ver Jean Kayser, *Le Grotesque* Bruxelles, éditions Bernard Gilson, Coll "Pré au Sources", 1995, chap. I-III.

dor está en tercera persona, —la no persona para Benveniste—. En consecuencia, el héroe del texto de Polidori, Aubrey, corresponde al personaje Je del fragmento de Lord Byron<sup>12</sup>.

Se ha reprochado al texto de Polidori que no contiene ningún elemento de suspense; así, no puede haber ninguna duda sobre el mal carácter de Lord Ruthven —es él el vampiro—.

La intriga no reserva, pues, ninguna sorpresa, no revela ningún acontecimiento inesperado. Su función es, más bien, como es el caso en muchos relatos de horror, en los cuales el nombre del personaje odioso aparece en el título —Frankenstein ...— resaltar progresivamente su carácter horrible en toda su extensión: sabiéndolo malo desde el principio, el lector lo encontrará “monstruo” al finalizar el libro.

El adagio narratológico consiste en describir al personaje monstruo por sus acciones. Conseguido esto, se nos induce también a interesarnos por su víctima, Aubrey, pues es sobre él sobre el que recae el efecto que éstas producen. Si Ruthven es el agente, Aubrey es el paciente de la historia. Lord Ruthven se halla en condiciones de proyectar sobre Aubrey sus deseos sexuales, sin que éste, a su vez, pueda defenderse. Prevalece prisionero de la voluntad del Otro, está continuamente sometido a nuevas pruebas y a nuevas privaciones. El colmo de sus desgracias es enterarse de los esponsales de su hermana sin poder impedirlos:

Cependant, les tuteurs et le médecin qui avait entendu tout ce qui s'était passé, et qui s'imaginèrent que c'était un retour de désordre d'esprit, rentrèrent tout à coup, et l'éloignant de sa sœur, le prièrent de quitter la chambre. Il tomba sur ses genoux, et les conjura de différer la cérémonie, ne fût-ce qu'un seul jour. Mais eux, supposant que tout cela n'était qu'un pur accès de folie, s'efforcèrent de le tranquilliser, et se retirèrent<sup>13</sup>.

Todo el entorno se pone de parte de Lord Ruthven y colabora en su venganza. En cuanto a Aubrey, no se le da importancia, se le “tranquiliza”. Acepta ser tratado como un inferior y le es connatural “suplicar”, “conjurar de rodillas” a sus tutores. Es así como Lord Ruthven consigue someterlo a su voluntad, plegarlo a su deseo de dominio.

Este texto presenta muchas semejanzas con el texto que hemos citado al inicio. Habla, igualmente, de dominio y deseo. Del mismo modo que Ruthven ejerce un poder absoluto sobre Aubrey, Léa está enteramente en manos de Réginald que siente por ella un oscuro deseo orientado hacia el mal: sabe que al

<sup>12</sup> Faivre, Tony., *Les Vampires*, Op. Cit., p. 183.

<sup>13</sup> Polidori, John William., *Le Vampire* (la portada indica: *Le vampire*, novela traducida del inglés de Lord Byron por H. Faber), París, Chaumerot, 1996. Facsímil de la edición de 1819, p. 59.

intentar satisfacer su amor la destruirá. Es en ello donde reside justamente la fascinación: se trata de un amor "culpable" es un deseo "criminal" lo que siente por Léa. Es consciente del mal que hace pero no puede evitar hacérselo. Cuando al abrazar a Léa recibe la marca de sus labios sangrantes, nos situamos en el momento supremo de su triunfo, pero también de su vergüenza pues al mancillar a la que ama él también se humilla. El amor descrito en el texto de Barbey d'Aureville es, pues, el resultado, a la vez, de una pulsión de destrucción y de autodestrucción:

Le trahir ! car il savait bien qu'il faisait mal, mais la nature humaine est si perverse, elle est si lâche, cette nature humaine, que son bonheur furtif devenait plus ébranlant encore du double enivrement du crime et du mystère. Scène odieuse que cette profanation d'une jeune fille dans la nuit noire, sous ce ciel étoilé qui parle d'un monde à venir et qui ment peut-être, tout près d'une mère qui la pleure et d'un frère qui ne la vengera pas, parce qu'une seule de ces stupides étoiles n'envoie pas un dard de lumière sur le front pâlisant du coupable et n'illumine pas son infamie!<sup>14</sup>

La descripción, por su énfasis y el empleo de sustantivos dotados de fuertes connotaciones afectivas, a menudo situados en posición antitética, da —acrecentado además por el empleo metafórico del sustantivo "dard"— la idea de perversión que hallamos reflejada también en Polidori.

Réginald experimenta placer al destruir a su amada, Ruthven se consagra al mal.

Es posible percibir también ciertas notas de semejanza entre Lord Ruthven y el monstruo en *Frankenstein* de Mary Shelley, o entre él y el personaje epónimo de Melmoth (1820). Son personajes que, sin ser caracteres normales, emergen, de algún modo, como centro de gravedad de toda la acción. Desafían ferozmente los tabúes de la sociedad. Siendo éstos, a menudo, de carácter religioso, se convierten, al hacerlo, en sujetos condenados, "satánicos". Réginald, no obstante, si bien no está a esta altura, si está fascinado por el mal. Es así como saboreando el calificativo "abominable" de su acto, agudiza el placer que experimenta al cometerlo.

Dichos textos son verdaderos escenarios de deseo, con personajes activos y pasivos, verdugos y víctimas.

Lord Ruthven, al igual que el monstruo de Frankenstein, Melmoth o Réginald, sacia sus deseos humillando y destruyendo a sus víctimas. ¿Podemos suponer que se trata de manifestaciones sádicas, o de una forma de placer escabroso que las humillaciones de las víctimas inspirarían en los lectores?

14 Barbey d'Aureville, Jules, *Op. Cit.*, (I, 42), p. 30.

Son muchos los que han reflexionado sobre la extraña atracción que ejercen los vampiros, entre ellos, con bastante ahínco, los propios psicoanalistas. Un interesante acercamiento al fenómeno de lo horrible, en general, ha sido hecho por Julia Kristeva. En *Le pouvoir de l'horreur*, plantea el problema de la agresividad evocando el de la subjetividad. Invertir sujeto y objeto es sobrepasar la subjetividad. La causa de las pulsiones autodestructivas es, pues, "que la peur et l'agressivité qui doit vent me protéger d'une cause ou d'une autre encore non localisable, sont projetées et me reviennent du dehors, je suis menacé<sup>15</sup>".

En un ensayo sobre el vampirismo, Ernest Jones<sup>16</sup> da cuenta de tres cambios en el deseo originario debido a la presión de la inhibición causada por el miedo:

- 1/ L'amour revient au sadisme.
- 2/ L'événement est craint au lieu d'être désiré;
- 3/ L'individu auquel le désir se rapporte est remplacé par un être inconnu qui peut lui-même être remplacé par l'idée de la mort.

Jones, que pretendía transmitir fielmente la herencia de Sigmund Freud, se funda en las teorías de la sexualidad que éste último expone lo más sucintamente posible en sus *Trois essais sur la théorie de la sexualité*<sup>17</sup>. Para Freud, el sadismo es un tipo de comportamiento que se corresponde con un estado infantil en el hombre, que él denomina "anal". Durante este estadio de su evolución, el niño se imagina el coito como una vivencia ejercida por el partenaire activo —el padre— sobre el partenaire pasivo —el propio niño—. El niño no llega a imaginarse aún una relación genital. En su imaginación hay únicamente una oposición entre lo activo y lo pasivo. Ceder a estas pulsiones es, en consecuencia, retroceder o detenerse en la propia evolución personal.

Pero si es el miedo lo que ocasiona la regresión, podemos preguntarnos cuáles son las razones de este miedo. En otro texto de Freud encontramos una respuesta, al menos parcial. Se trata de *Tabou de la virginité*. Apoyando su demostración en una documentación etnológica, cree poder constatar en las mujeres un sentimiento de dependencia y agresividad hacia el hombre que las ha despojado de su virginidad. Freud compara este tabú con el que existe también respecto a la menstruación. Para el hombre primitivo, la menstruación está vinculada a asociaciones sádicas. Es debida a la mordedura de un animal "qu'habite un esprit", quizás provocada como recuerdo de la relación sexual con este espíritu. La pérdida de la virginidad está, pues, ligada a la violencia<sup>18</sup>. Sencillamente la

15 Kristeva, Julia., *Le pouvoir de l'horreur*, París, Seuil, 1983, p. 50.

16 Jones, Ernest., *Le Cauchemar*, París, Payot, 1973, p. 95

17 Freud, Sigmund., *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, París, Gallimard, 1962.

18 Freud, Sigmund., *Tabou de la virginité en Totem et Tabou*, París, Payot, 1977, p. 82.

Freud constata y concluye con las siguientes palabras:

"La défloration n'a pas seulement pour conséquence d'attacher durablement la femme à son mari; elle déclenche aussi une réaction archaïque d'animosité contre le mari, qui peut prendre des formes pathologiques, et qui souvent provoque des troubles dans la relation sexuelle du couple".



mujer es un misterio. La misoginia que expresan tales afirmaciones no es más que la expresión de un profundo temor a la mujer, en tanto a encarnación de la sexualidad.

No menos sobrio es el panorama que describe para el futuro de los hombres que se quedan solteros, se convertirán si no en "perversos" en "homosexuales" y como mínimo en "endebles neuróticos"<sup>19</sup>.

Si hemos apoyado parte de nuestra argumentación en Freud no es porque le demos la razón en todo, es porque simplemente ha sido el pionero en haber evocado los problemas de la sexualidad.

Los textos de Freud que ilustran tales argumentaciones parecen extrañamente influidos por el pensamiento de Nietzsche en *Ainsi parlait Zarathoustra*, cuando diserta en torno al tema de la castidad: "vous conseillerai-je la chasteté? La chasteté est une vertu chez les uns, mais chez beaucoup d'autres presque un vice"<sup>20</sup>. "Si la chasteté vous pèse, il faut vous la déconseiller, de peur que la chasteté ne devienne pour vous la route de l'enfer, je veux dire la fange et la lubricité de l'âme".

Cuarenta años antes que el texto de Freud viera la luz, el filósofo alemán, de manera poética, expresa los mismos sentimientos. Protestan, cada uno a su manera, contra la estrechez de espíritu de una "sociedad burguesa, que era incapaz de afrontar los problemas que causaban en la vida sexual las restricciones morales a las que estaban sometidos. La sexualidad se había convertido en algo íntimo de la pareja de lo que era preciso hablar lo menos posible. Este punto surge sobre todo, siguiendo a Michel Foucault, a finales del S. XVIII<sup>21</sup>, fecha que coincide con la inserción del ingrediente erótico en el tema del vampiro.

Algunos textos anónimos de la época ya dan un testimonio concreto de ello. Para Otto Mahlo<sup>22</sup>, el inicio se situaría en *Le Vampire et autres récits et contes des Balkans*, de índole popular. Dicho texto, el primero de una serie de fascículos, se inspira presumiblemente en un cuento dalmata. Narra la historia de dos jóvenes, Corona y Hajikuna que, con sus vecinos de pueblo, se van a un lugar alejado para ser cortejadas por los mozos: "Nous y filons le lin", decían a sus madres. "Mais elles ne faisaient que très peu tourner le rouet et la plupart du temps, elles le passaient à échanger de doux regards, des propos tendres, voire même des baisers avec leurs amants"<sup>23</sup>. Había entre ellos dos extranjeros "Seules

19 Freud, Sigmund., *Op. Cit.*, p. 201:

"En général, je n'ai pas eu l'impression que l'abstinence sexuelle crée des hommes énergiques et indépendants, des hommes d'action, ni de penseurs originaux, d'intrépides libérateurs et réformateurs, mais beaucoup, plus souvent de braves faiblaris, qui plus tard se fondront dans la grande foule qui, d'habitude, après quelques résistances, suit les impulsions données par les individus forts"

20 Nietzsche, Friedrich., *Ainsi parlait Zarathoustra*, París, Montaigne, 1959, p. 75:

"Si la chasteté vous pèse, il faut vous la déconseiller, de peur que la chasteté ne devienne pour vous la route de l'enfer, je veux dire la fange et la lubricité de l'âme".

21 Michel Foucault data a finales del s. XVIII el principio de la represión sexual, pero esta evolución finaliza, piensa, en el mismo siglo, in Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Vol. I, *La Volonté de savoir*, París, Gallimard, 1975, p. 35.

22 (Trad de) Mahlo, Otto., *Le vampire et autres récits et contes des Balkans*, París, Chaumerot, 1975, p. 9. Título original: *Der Vampir: und andere Erzählungen und Sagen aus dem Balkan*.

23 Mahlo, Otto., *Op. Cit.*, p. 7.

Corona et Kajikuna écoutaient les propos perfides de deux jeunes inconnus". Ellas accedían a mantener citas con ellos. Sólo Hajikuna se confía a su madre, que le aconseja hacer reír a su amante. ¿Tiene dientes duros? Es un vampiro. Gracias a este consejo, escapa del peligro que la amenazaba. Corona no es tan afortunada. Se la encuentra muerta al alba: "Son amant, le deuxième vampire, lui avait sucé tout le sang du cœur avec ses baisers<sup>24</sup>".

Este relato, cuya moraleja podría ser: "il faut tout dire à sa mère" o "méfiez-vous des garçons", posee estructuras subyacentes más complejas. El cuento popular que se halla en el origen parece establecer una clara diferencia entre el flirteo con los muchachos conocidos del pueblo, tolerable, frente a la visita de jóvenes desconocidos que representan una amenaza contra la que era preciso ponerse en guardia.

A esta máxima hay que añadir la expresión del miedo arcaico de las mujeres ante los hombres, vistos como agresores, como hemos explicado, y que encontraremos también en el texto de Barbey d'Aurevilly, pero que aquí adopta una forma más directa y cruda. Otra diferencia: el texto de Barbey no posee un mensaje moral. Es un texto literario que explota la perversión con fines estéticos. El cuento expresa una moral original —la que nosotros acabamos de exponer— pero, en contrapartida, constatamos la presencia de juicios de valor, que son, ciertamente, resultado de modificaciones ulteriores. Así, la frase que cierra el relato y que hemos citado, es la expresión de la misma concepción sadomasoquista que se encuentra también en *Léa*.

Volvamos, pues, a nuestro punto de partida, —el lienzo de Fuseli—. ¿Cuál es la pesadilla? ¿Acaso no es el temor a la expresión de las propias pulsiones sexuales? Temor tanto más fuerte en cuento a que está unido, como ocurre con todas las prohibiciones, a tentaciones casi irresistibles. Leamos, a continuación, las siguientes indicaciones escénicas del prólogo de la versión dramática del *Vampire* de Polidori<sup>25</sup>.

Au lever de la toile, le ciel est obscur et tous les objets confus. Il s'éclaircit peu à peu. La scène se passe dans une grotte basaltique, dont les longs prismes se terminent à angles inégaux vers le ciel. Le centre est découvert. L'enceinte de la grotte est parsemée de tombeaux de formes diverses: des colonnes, des pyramides, des cubes d'un travail brut et grossier. Sur une tombe de l'avant - scène, on voit une jeune fille couchée et plongée dans le plus profond sommeil. Sa tête est appuyée sur un de ses bras et recouverte par ses cheveux et son voile.

24 *Op. Cit.*, p. 12.

25 Carmouche, MM, Nodier, Ch, Jouffroy, Ach., *Le vampire, mélodrame en trois actes, avec un prologue*", París, Saint-Martin, 1990, p. 3.

Dichas indicaciones nos sumergen en el mismo climax fantástico, jugando con los mismos efectos de extraño y de horrible latentes en el cuadro del gran pintor suizo: en un fondo de tumbas de exótica apariencia, destacan las formas voluptuosas y lánguidas de una joven; el espacio escénico que representa la gruta basáltica podría simular el suave deslizamiento de la joven en el interior de una matriz. La puesta en escena evoca el mismo sentimiento de inquietud perceptible en el poema de Goethe pues, de la misma manera, el deseo se sitúa nuevamente cerca de la muerte, elegir el amor, ceder al deseo, es advocarse a la muerte.

Las víctimas de esta elección carecen, curiosamente, de personalidad. Son anónimas para los lectores, a quienes sólo les impresiona un aspecto de ellas: sus sufrimientos. Ser forzadas, encerradas, sometidas, matadas, éste es su destino. Los sufrimientos a los que se ven expuestas reflejan los que una sociedad atormentadamente moralizante hace sufrir a sus miembros. Liberarse de sus coacciones para transformarse de víctima en verdugo, en seductor, es transgredir sus leyes. Este es el motivo por el que estos personajes son rechazados por la sociedad, que los tilda de "monstruos", y por el que los actos de los que se hallan "culpables", son descritos como crímenes abominables. Atreverse a afrontar los tabúes y a realizar plenamente los deseos es, a la vez, el sueño y la angustia del individuo. Es el motivo por el que estas pulsiones sólo tienen lugar en los sueños, onirismo que esconde muchos deseos que por vergüenza prevalecen inconfesables.

El pudor ante todo lo que atañe a la sexualidad podía tener como consecuencia la inhibición de todo deseo, que se transformaba en temor y en misoginia. Así, lo que en *Léa* es todavía la expresión disfrazada de un deseo bien real, se convierte algunos años más tarde en la imagen real de juegos amorosos imaginarios.

En el plano literario, dará como resultado la creación de textos que expresen sentimientos sádicos o masoquistas o de escenas eróticas que sitúan el erotismo en el llamado género "fantastique noir": el héroe se duerme al lado de una hermosa mujer y despierta en brazos de un cadáver bajo una horca, utilizándose tópicamente la conocida paranomasia del amor y de la muerte ligada a lo horrible o aún al signo de una ensoñación nostálgica, próxima al dolor<sup>26</sup>.

26 Charles Baudelaire, transmite un magistral ejemplo en *Le fleurs du mal*. Léase el poema *Les métamorphoses du vampire* in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, pp. 116-117, para ver ilustrado este tópico:

"Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,  
et que languissamment je me tournai vers elle,  
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus  
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!  
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,  
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,  
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant  
Qui semblait avoir fait provision de sang,  
Tremblaient confusément des débris de squelette,  
Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette  
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,  
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver".

La cuestión que nos hemos planteado al inicio quedará sin respuesta: la joven del cuadro ¿es vampira? ¿Es víctima de un vampiro? Este monstruo sanguinario posee contornos demasiado vagos e imprecisos para que podamos estar seguros de su existencia. Parece una de esas quimeras, de esas hidras<sup>27</sup> que se abaten sobre nosotros cuando nuestros espíritus se turban, para desaparecer, de nuevo, sin dejar rastro, cuando hemos recobrado nuestra serenidad interior.

---

Encontramos, no obstante, al menos un ejemplo del empleo del motivo del vampiro donde éste no es visto como una amenaza, sino como una tentación con connotaciones positivas: nos referimos a *La morte amoureuse* de Théophile Gautier. En este cuento las simpatías del lector se orientan hacia la vampira, la seductora Clarimonde, contra el austero monje Séraphion que, por motivos que el narrador parece poner en tela de juicio, intenta destruirla apartando al joven Romuald de su influencia.

27 Lamb, Charles., *Les chefs - d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1979, p. 66:

“Gorgones et Hydres, et terribles chimères —histoires de Celaeno et des Harpies— peuvent se reproduire dans un cerveau superstitieux —mais elles y étaient avant. Elles sont des transcriptions, des types dont les archétypes sont éternellement en nous. Comment expliquer autrement que des récits que nous savons imaginaires à l'état de veille puissent nous émouvoir tant soit peu ? (...) Que la peur dont je parle soit purement spirituelle, que son intensité étonne quand on sait qu'aucun objet n'est propre à la justifier, qu'elle prédomine à l'âge de la première enfance et de l'innocence: voilà bien des énigmes dont la solution jetterait vraisemblablement quelque lueur sur notre condition prénatale et nous permettrait d'entrevoir le royaume crépusculaire de la préexistence”.